

Physis natural y *physis* poética en el acontecimiento teatral

Por Jorge Dubatti

Sin encuentro de presencias no hay teatro,
de allí que podamos reconocer en el convivio
el principio -en el doble sentido de
fundamento y punto de partida
lógico y temporal- de la teatralidad.

El convivio, base de la teatralidad

Llamamos acontecimiento teatral¹ a la singularidad, la especificidad del teatro según las prácticas occidentales (Goody, 1999), advertida por contraste con las otras artes o, como afirma Grotowski en *Hacia un teatro pobre*, por negación de la cleptomanía artística de aquellas poéticas escénicas acostumbradas a «tomar prestados» componentes o artificios de otros campos del arte que no le son «propios». Decimos «acontecimiento» porque lo teatral sucede materialmente, es praxis, acción humana, sólo devenida objeto por el examen analítico. Desde un enfoque genético-ontológico proponemos redefinir el acontecimiento teatral, en su fórmula nu-

clear, como una tríada de subacontecimientos concatenados causal y temporalmente, de manera tal que el segundo depende del primero y el tercero de los dos anteriores. Los tres momentos de constitución del teatro en teatro son:

- I) El *acontecimiento convivial*, que es condición de posibilidad y antecedente de...
- II) El *acontecimiento de lenguaje o acontecimiento poético*, frente a cuyo advenimiento se produce...
- III) El *acontecimiento de constitución del espacio del espectador*.

El acontecimiento convivial

Sostenemos que el punto de partida del teatro es la *institución ancestral del convivio*: la reunión, el encuentro de un grupo de hom-



bres y mujeres en un centro territorial, en un punto del espacio y del tiempo, es decir, en términos de Florence Dupont, la base de la «cultura viviente del mundo antiguo». Conjunción de presencias e intercambio humano directo, sin intermediaciones técnicas ni delegaciones que posibiliten la ausencia de los cuerpos. No se va al teatro para estar solo: el convivio es una práctica de socialización de cuerpos presentes, de afectación comunitaria *in vivo*, y significa una actitud de rechazo a la desterritorialización sociocomunicacional propiciada por las intermediaciones técnicas (García Canclini, 1995). En tanto convivio, el teatro no acepta ser televisado ni transmitido por satélite o redes ópticas ni incluido en internet o chateado, no admite ser enlatado ni enfrascado, y en consecuencia no puede ser mercantilizado. Afirma la cultura *in vivo* contra la cultura *in vitro*. Exige la proximidad del encuentro de los cuerpos en una encrucijada geográfico-temporal, emisor y receptor frente a frente o «modalidad

de *acabado*» -a diferencia de la literatura, cuya modalidad de comunicación es incompleta (Muschietti).

A diferencia del cine o la fotografía, el teatro exige la concurrencia de los artistas y los técnicos al acontecimiento convivial y, en tanto no admite reproducibilidad técnica, es el imperio por excelencia de lo aurático (Benjamin), de la presencia energética de los cuerpos de artistas, técnicos y público. En el convivio teatral no sólo resplandece el aura de los actores: también la del público y los técnicos. Reunión de auras, el convivio teatral *extiende* el concepto benjaminiano. El encuentro de auras no es perdurable, dura lo que el convivio: en consecuencia, es también imperio de lo efímero, de una experiencia que sucede e inmediatamente se desvanece y se torna irrecuperable. Si el teatro sólo acontece en la dimensión aurática de la presencia corporal-espiritual de artistas, técnicos y público -conjunción que inicialmente es humana y sólo *a posteriori* reconocerá la distribución de roles de trabajo-, luego se disuelve y se pierde. Por su efímera dimensión convivial, el teatro -como la experiencia vital- se consume en el momento de su producción y es recuerdo de la muerte.

Ricardo Bartís reflexiona sobre el pasado teatral como pér-

dida: «El teatro es una performance volátil, una pura ocasión, algo que se deshace en el mismo momento en que se realiza, algo de lo que no queda nada. Y está bien que eso suceda, porque lo emparenta profundamente con la vida, no con la idea realista de una copia de la vida, sino con la vida como elemento efímero, discontinuo.

En ese sentido el teatro parece contener, al mismo tiempo que la seriedad de la muerte, la mueca ridícula de la muerte, su patetismo, su ingenuidad. En una época hiperartificial, hipervisual, la materialidad del teatro sigue siendo un *elemento primitivo*, reducido, como una obligación de un devenir cerrado, minoritario: gente grande encerrada en la oscuridad haciendo cosas tontas» (Bartís, 2003). Traspolando en extensión y radicalidad las categorías de A. Deyermond (1996) y R. M. Wilson (1970) para el estudio de la literatura medieval, puede afirmarse que la historia del pasado teatral es en realidad la historia del teatro perdido.

En el centro aurático del teatro, el arte adquiere una dimensión de peligrosidad de la que el cine carece: el actor puede morir ante nuestros ojos,

puede lastimarse, olvidarse el texto, la función se puede interrumpir y suspender. El acontecimiento convivial es experiencia vital intransferible (no comunicable a quien no asiste al convivio), territorial, efímera y necesariamente minoritaria (si se la compara con la capacidad de convocatoria y reproductibilidad técnica del cine o la televisión, ofrecidos simultáneamente en cientos de salas y millones de hogares). En tanto experiencia vital, aparece atravesado por las categorías de la estabilidad y la imprevisibilidad de lo real, está sujeto a las reglas de lo normal y lo posible, a la fluidez, el cambio y la imposibilidad de repetición absoluta, a nuestro mundo común o intersubjetivo, a la realidad compartida (Berger y Luckmann). Lo convivial exige una extremada disponibilidad de captación del otro: la cultura viviente es eminentemente temporal y volátil y los sentidos (en especial la vista y el oído) deben disponerse a la



captación permanentemente mutante de lo visible y lo audible, con el peligro de perder aquello que no se repetirá, con el riesgo de pérdida de la legibilidad y la audibilidad.

El acontecimiento poético o de lenguaje

De pronto, en el marco del convivio, se detona un segundo acontecimiento: el lenguaje poético. Generalmente un indicador convencional da la señal de dicho advenimiento: se apagan las luces de sala, se silencia la música, se corre el telón... Se inicia así, en el seno del convivio, un acontecimiento de lenguaje, instauración de un orden ontológico otro, enmarcado por el espacio de la escena, que opera como encuadre de la manifestación del mundo poético. Compromete centralmente el cuerpo de los artistas, su plena dimensión aurática. Si bien se trabaja con la materialidad de los cuerpos, no se trata de un lenguaje natural, sino de una desviación, un *écart* (de acuerdo con la acertada propuesta del Grupo M, véase Jacques Dubois et al., *Retórica general*, 1970), que instaura -en términos ontológicos- una *physis* poética, diversa de la *physis* natural (Bauzá, 1997, p. 43). Cuerpos biológicos-reales-materiales y cuerpos poéticos.

Desde el cuerpo de los actores, el lenguaje poético -segundo avatar del acontecimiento teatral- instala una estructura signica verbal y no verbal que, gracias a un proceso de *semiotización* (De Marinis, 1997), funciona en dos instancias de producción de sentido (Muschietti, 1986):

- En un primer estadio del signo, los materiales verbales y no verbales se constituyen en signos que *fundan-nombran-describen* un mundo de representación y sentido, un *universo referencial* (Cerrato, 1992). La construcción de ese mundo marca un salto/cambio ontológico: se crea un universo que es paralelo al mundo, su «complemento» (Eco, *Obra abierta*), otro mundo posible dentro del mundo, que participa de la naturaleza de la ficción, de lo imaginario y de lo estético. Pero ese mundo de lenguaje también es *a-referencial* (Cerrato, 1992), puro acontecimiento de lenguaje, lenguaje sin voluntad de referir a una realidad otra que el mismo lenguaje (en escena, las poéticas más abstractas de la danza, el movimiento como puro lenguaje): los cuerpos en sí transformados en lenguaje poético, la *physis* natural permanece en tanto tal pero simultáneamente se transforma en *physis* poética.

- En un segundo estadio del signo (Muschietti), la estructura

implica el advenimiento de la *semiosis ilimitada*: producción de sentido infinita propia de la función estética que organiza todos los materiales, tanto los verbales como los no verbales.

Valga la breve descripción de un caso para advertir la otredad del acontecimiento poético, el salto ontológico: un espectador conmovido que salte al espacio del escenario para abrazar a la víctima inocente de un melodrama (Indalecia, por ejemplo, en *El desalojo* de Florencio Sánchez), no podrá amparar al personaje sino sólo entorpecer el trabajo de la actriz. El personaje acontece en otro plano de realidad. La nueva dimensión óptica del acontecimiento poético produce una amplificación del mundo, funda nuevos territorios del ser y es eso lo que distingue al teatro de otras formas de espectacularidad que podemos definir como «parateatrales».

El acontecimiento expectatorial

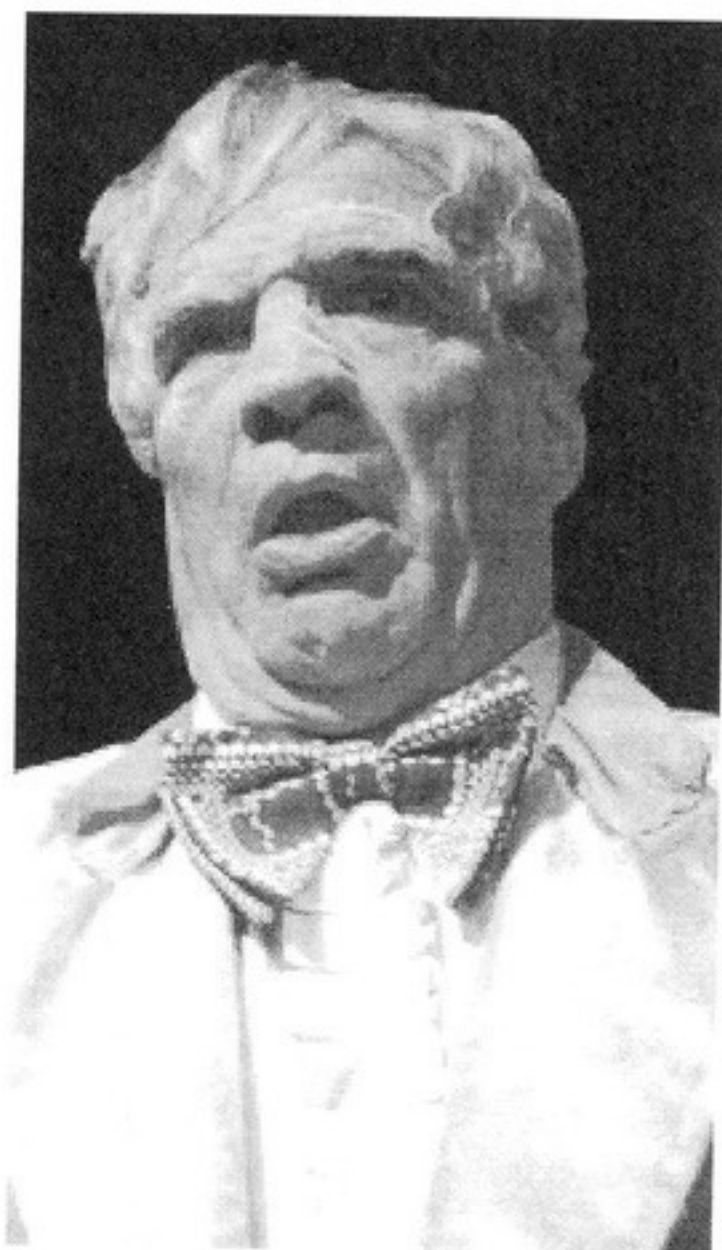
El universo poético creado por el acontecimiento de lenguaje a partir de los procesos de semiotización, ficción, referencia y función estética -que instauran una dimensión óptica otra-, genera un *espacio de veda* (Breyer) o *espacio de reserva* del teatro como

acontecimiento de lenguaje. La asistencia al advenimiento y devenir de ese mundo, la testificación de ese acontecer, la contemplación y afección del universo de lenguaje *desde fuera* de su régimen óptico constituye el tercer acontecimiento o la instauración de un espacio complementario al poético: el de la expectación. El espectador se constituye como tal a partir de la línea que lo separa ópticamente del universo otro de lo poético. Esa separación no existe en los espectáculos parateatrales (Dubatti, 2002 y 2003): quien observa se encuentra en el mismo nivel de realidad que el acontecimiento observado. La óptica política o política de la mirada (Geirola, 2000) no entabla referencia con un mundo otro sino la esfera inmediata del ser o a través de ésta la presentificación hierofánica de lo numinoso (Rudolf Otto, 1998). Es el sueño de Antonin Artaud: convertir el acontecimiento poético en puro acontecimiento vital, permanecer en la primera instancia del convivio, no separar la poesía de la vida. Sin embargo, se puede salir y entrar del acontecimiento de expectación, el espectador puede ser «tomado» por el acontecimiento poético e integrarse a él, como sucede en algunas experiencias del teatro argentino actual, *Villa Villa* del Grupo De la

Guarda. *Villa Villa* consigue que el espectador esté a la vez, simultáneamente, dentro y fuera del acontecimiento poética.

La composición triádica del acontecimiento teatral permite refundar las bases de nuestra comprensión del teatro en el convivio. Si la semiótica trabaja sobre el análisis del segundo acontecimiento y el tercero, es necesario volver al primero para comprender desde allí la totalidad. Y ésta se manifiesta como un campo complejo en el que no rigen las certezas instaladas por la semiótica como preceptos incuestionables.

Eduardo Pavlovsky



En la praxis de expectación se perciben fusionados, divididos o cruzados los órdenes del convivio y el acontecimiento poético:

- a) el orden convivial de los cuerpos en su pura presencia asistiendo al convivio;
- b) el orden performático, mundo del trabajo o praxis de los artistas, técnicos y público en el advenimiento y la generación del acontecimiento poético;
- c) el orden metafórico o poético propiamente dicho, mundo paralelo al mundo, ontología de segundo grado.

Lo cierto es que el teatro argentino actual instala sus poéticas en la doble percepción de lo performático y lo poético, en el hacer del trabajo teatral y en la manifestación de la otredad poética. Los teatristas argentinos de hoy -entre ellos Eduardo Pavlovsky, Ricardo Bartís o El Periférico de Objetos- apuestan a una mirada del espectador que pueda reconocer los tres órdenes, que pueda derivar de uno al otro o percibirlos simultáneamente, que sepa reconocer en el acontecimiento teatral la doble presencia de los cuerpos naturales y los cuerpos poéticos. En consecuencia, la expectación puede reconocer tres niveles del cuerpo en la deriva de la *physis natural* a la *physis poética*:

- la pura dimensión convivial,

physis natural del cuerpo de los artistas, los técnicos y el público en su estado de presencia;

- la dimensión performática del artista, los técnicos y/o el público en la esfera del trabajo, que opera en la escena para la producción del acontecimiento poético;

- la dimensión performática-poética, del cuerpo del performer que se desvía en acontecimiento de lenguaje y es en sí acontecimiento poético ya sea como puro lenguaje (*écart*) o como construcción referencial de los mundos imaginarios (ficción, principio representacional).

Jorge Dubatti. Licenciado en Letras (UBA). Docente e investigador en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de Rosario. Dirige el Centro de Investigación en Historia y Teoría Teatral y la Colección Biblioteca de Historia del Teatro Occidental. Es autor entre otros libros de *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral* (2002) y *El convivio teatral* (2003).

BIBLIOGRAFIA

- ARTAUD, Antonin, 1996, *El teatro y su doble*, Madrid, Edhasa.
- BARTÍS, Ricardo, 2003, *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*, Buenos Aires, Atuel.
- BAUZÁ, Hugo F., 1997, *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- BENJAMIN, Walter, 1968, «The work of art in the age of mechanical reproduction», en su *Illuminations* (ed. H. Arendt), New York, Harcourt, Brace & World Inc.
- BERGER, Peter L., y Thomas Luckmann, 1995, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- BREYER, Gastón, 1968, *Teatro: el ámbito escénico*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- CERRATO, Laura, 1992, *Doce vueltas a la literatura*, Buenos Aires, Ediciones Botella al Mar.
- CERRATO, Laura, 1995, «A propósito de génesis textual: algunas notas acerca de Beckett dramaturgo y Beckett director», *Inter Litteras* (UBA), n. 4, 17-18.
- DE MARINIS, Marco, 1997a, *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*, Buenos Aires, Galerna.

- DE MARINIS, Marco, 1997b, ed., *Drammaturgia dell'attore*, Bologna, I Quaderni del Battello Ebbro.
- DEYERMOND, Alan, 1996, «El catálogo de la literatura perdida: estado actual y porvenir», *Letras*, n. 34 (julio-diciembre), 3-19.
- DUBATTI, Jorge, 2002, *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, Buenos Aires, Atuel.
- DUBATTI, Jorge, 2003, *El convivio teatral. Teoría y práctica de Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel.
- DUBOIS, Jacques, et al., 1970, *Rhétorique Générale*, Paris, Larousse.
- DUPONT, Florence, 1991, *Homère et Dallas. Introduction à une critique anthropologique*, Paris, Hachette.
- DUPONT, Florence, 1994, *L'Invention de la Littérature. De l'ivresse grecque au livre latin*, Paris, La Découverte.
- ECO, Umberto, 1995, *Obra abierta*, Barcelona, Crítica.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, 1995, «De las identidades en una época postnacionalista», *Cuadernos de Marcha*, n. 101 (enero), pp. 17-21.
- GEIROLA, Gustavo, 2000, *Teatralidad y experiencia política en América Latina*, Irvine, Ediciones de Gestos.
- GOODY, Jack, 1999, «Teatro, ritos y representaciones del otro», en su *Representaciones y contradicciones*, Barcelona, Paidós, pp. 115-168.
- GROTOWSKI, Jerzy, 2000, *Hacia un teatro pobre*, México, Siglo XXI Editores.
- MUSCHIETTI, Delfina, 1986, «La producción de sentido en el discurso poético», *Filología*, a. XXI, 2, pp. 11-30.
- OTTO, Rudolf, 1998, *Lo santo*, Madrid, Alianza Editorial.
- WILSON, R. M., 1970, *The Lost Literature of Medieval England*, London, Methuen.

CITAS

- ¹ Desarrollamos esta teoría en Dubatti 2002 y 2003. Ofrecemos aquí un breve resumen.